

8

Un cine para el control social

José Luis Sánchez Noriega

Entre las reflexiones recurrentes de los años cuarenta hay una corriente crítica que plantea el lugar del cine español combinando la defensa de una identidad propia con la aspiración a destacar dentro del panorama mundial. El artículo de Wenceslao Fernández Flórez es deudor de un matizado nacionalismo que lamenta la infiltración de la filosofía de vida norteamericana a través del cine y aboga por un cine español de calidad, aunque nadie tenga la receta para lograrlo. En contraste con no pocos intelectuales que, en décadas precedentes, habían rechazado el cine, el escritor gallego hace un elogio entusiasta del mismo como “un nuevo medio de expresión de la fantasía del hombre el que arrastra y subyuga y magnetiza a tan abundantes multitudes como nunca agitó otro móvil cualquiera sobre la superficie del mundo”. En la misma línea hay otras voces, como la de Alfonso Sánchez, que pide que el español no emule a cines extranjeros ni cultive temas exóticos, sino que “debe estar empapado del paisaje, de la emoción y el perfume de España en su más noble valoración artística”¹; o la del también director Antonio Román que en “Anatema sobre Hollywood”² rechaza el valor universal del estándar del cine estadounidense. Otros llaman la atención contra el cultivo de un *cine folklórico* de cuestionable calidad, como el editorial de la revista *Primer Plano*³ significativamente titulado “Alerta contra la españolada”.

No podía faltar en una antología de textos sobre cine español de la década de 1940 una referencia a la película *Raza* escrita por el mismísimo Franco bajo el seudónimo Jaime de Andrade y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, cuyo parentesco con Primo de Rivera le hacía merecedor de toda garantía. Dicho de forma muy directa, *Raza* es un filme-manifiesto sobre el nuevo régimen y, en particular, una apología del golpe de estado con que se inicia la guerra al tiempo que una autobiografía sublimada sobre el propio dictador y sus orígenes familiares. Se trata de una producción puesta en marcha por el propio Franco a través del Consejo de la Hispanidad; a los pocos meses de terminado el guion, en la segunda mitad de 1941, se rueda la película para ser estrenada en enero del año siguiente.

En el primer texto, tomado del guion que se publica poco después del estreno de la película en mayo de 1942, el liberal y republicano Pedro Churrua (hermano del oficial de infantería de Marina, José Churrua, trasunto del propio Franco) tiene que justificar ante un militar amigo de la familia, el almirante Carlos Pardo, su asistencia a una conferencia en el Ateneo madrileño sobre la guerra de Marruecos. Frente al análisis crítico de esa guerra, Pardo lamenta que la ciudadanía no apoye a ciegas la acción de los militares en “la dura tarea de conquistar un mundo”, sufriendo toda clase de penalidades en aras de lograr que el nombre de España suene en el mundo. Pardo, amigo del también militar y padre de los Churrua (descendientes del brigadier Cosme Damián Churrua, héroe de Trafalgar), es una figura de autoridad dotada de la legitimidad de la acción bélica en Cuba. Esta escena abunda en la contraposición entre los dos hermanos, Pedro y José, que viene a funcionar como metáfora de las dos Españas. Al final, Pedro Churrua se redime de su condición de oveja negra

1. *Primer Plano*, n.º 53
(19 de octubre de 1941).

2. *Radiocinema*, n.º 22
(15 de febrero de 1939).

3. *Primer Plano*, n.º 137
(30 de mayo de 1943).

y traiciona y abandona el Frente Popular para abrazar la causa del Movimiento Nacional, en una trayectoria similar a la de Ramón Franco, que había contribuido a la llegada de la República y acabó uniéndose a los sublevados.

El segundo texto corresponde al final de la película donde se representa una celebración épica del triunfo nacionalista. El desfile de la Victoria posee las características de la estética fascista de manifestación del poderío bélico en las geométricas y jerárquicas exhibiciones militares. Se hace hincapié en la variedad de las armas y fuerzas militares: marinos, caballería, aviación, regulares, alféreces provisionales, legionarios, requetés, falangistas, etc. Con voluntad didáctica, se emplean los personajes de los niños con el propósito de explicitar el significado del desfile y, en última instancia, legitimar el nuevo régimen: no se apela directamente a la victoria en la guerra o a un sistema político, sino a unas pretendidas esencias nacionales que el guion de Franco proyecta sobre “los almogávares” [sic] definidos como “la flor de los pueblos del Norte, lo más heroico de la legión romana, lo más noble y guerrero de las estirpe árabes, fundidos en el manantial inagotable de nuestra raza ibera”. Obsérvese que en el guion Franco se cita-elogia a sí mismo, lo que en la película se reitera con fotografías e imágenes documentales del desfile de la Victoria, intercaladas con insertos que evocan la historia narrada.

La crítica de Fernández Cuenca a *El gran dictador* revela de forma palmaria la atmósfera política de sintonía con la Alemania nazi de la inmediata posguerra. En ella no hay juicio crítico cinematográfico o argumentos estéticos como tales, sino un rechazo frontal porque se entiende que se busca “atacar al Führer Adolf Hitler” y “combatir el nuevo orden de Europa y deificar la raza judía”. Aunque se citan las obras anteriores del cineasta británico, no se reconoce su evidente personalidad cinematográfica ni la valía de su trayectoria. Por el contrario, se subraya la condición de judío que obra al dictado de “la sinagoga”, su ayuda a la República en la guerra de España y se argumenta con un supuesto fracaso en taquilla del filme, que habría recuperado solamente dos de los cinco millones de dólares que costó producirlo.

La reivindicación en 1942 de Ernesto Giménez Caballero de *La aldea maldita* (Florián Grey, 1930) resulta un tanto extemporánea, ya que la película llevaba circulando una docena de años. Parece que con motivo de la versión estrenada en noviembre de 1942, el escritor falangista redacta este comentario que hace una lectura posbélica del drama de raíces calderonianas: la aldea está maldita por albergar a una adúltera y la sequía y pobreza que llevan al éxodo de sus habitantes son el castigo para expiar esa culpa. Hasta que la adúltera no pague el pecado con su dolor no es posible el perdón. Del mismo modo, España ha vivido siglos de desolación y tiene que pasar por la guerra purificadora que castigue el adulterio de la democracia para conocer un renacer liberador. Por esta lectura alegórica y por los temas tradicionales abordados, Giménez Caballero valora *La aldea maldita* como una película importante para el falangismo.

Casi seis años después de terminada la Guerra Civil, José Luis Gómez Tello aboga en su artículo “El cine en la línea heroica” por la continuación de lo que luego se ha llamado el *cine de cruzada*, que en ese momento prácticamente ha desaparecido, entre otras razones por controversias sobre los enfoques que se han dado a determinadas películas como las prohibidas *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941), censurada por la Marina, o *Rojos y negros* (Carlos Arévalo, 1942) que planteaba una prematura reconciliación entre los dos bandos. Similar reivindicación encontramos en el artículo “Presencia de la Cruzada en el nuevo cine español” de Adolfo Luján.⁴ Con una perspectiva más amplia, en curiosa consonancia con el cine soviético, hay voces falangistas que abogan por un cine político de defensa del nuevo régimen, como la de Antonio Fraguas Saavedra, para quien el cine “tuvo en su origen, tiene hoy y tendrá mañana un soberano rango político, que España no puede desatender”.⁵

Las normas de censura moral de espectáculos de los obispos españoles de 1950 explicitan unos criterios y concretan una práctica habitual en años anteriores. Estas normas poseen un valor decisivo, pues en las juntas de censura el vocal eclesiástico detenta el derecho de veto. La cuidadosa clasificación por edades conlleva necesariamente una arbitrariedad en su aplicación, sobre todo por la ambigüedad de formulaciones como “presentación irreverente de la religión” o el “antipatriotismo declarado”. Lo más interesante de estas normas está en su capacidad para revelar las preocupaciones y obsesiones de la época, y la visión del mundo profundamente reaccionaria que subyace a ellas. Como era común a la censura de otros países, se prohíben las representaciones de actos delictivos (asesinatos, robos, violaciones) y de otros considerados de escasa ejemplaridad moral (suicidio, toxicomanías, vagancia) salvo que sean condenados explícitamente. La rigidez y el autoritarismo morales lleva a la prohibición de los “vicios” y comportamientos “desordenados moralmente” entre los que se incluyen el divorcio o el así llamado “amor libre”, protegidos como derechos en las sociedades democráticas. Las normas de los obispos blindan cualquier cuestionamiento del régimen al recabar la censura para “actos contrarios a la Patria o sus instituciones fundamentales”, así como de la propia Iglesia católica al prohibir la “presentación irreverente de la religión, sus sacerdotes o sus prácticas. Anticlericalismo”. Pero no cabe duda del reduccionismo moral refractario a los más elementales principios de ética cívica y centrado obsesivamente en las siempre sospechosas relaciones amorosas y sexuales, verdadero foco de la moral católica obligatoria de la época, de manera que se censuran los “apetitos carnales, sensualidad, o argumentos amorosos desordenados” o los “vestidos provocativos en extremo, diálogos incitantes”.

4. *Primer Plano* (19 de noviembre de 1942).

5. “El ‘cine’ y la política”, *ABC* (20 de diciembre de 1945).

“La sirena de sombra”
Cámara, n.º 1, octubre 1941

Alguna vez, muy de tarde en tarde, una corriente impulsa a la humanidad en un sentido; no son sólo las almas, sino los cuerpos los que se mueven, irresistiblemente imantados, hacia los lugares de polarización. En muy contadas ocasiones ocurre esto y los móviles aparecen siempre enraizados en la esencia de nuestro ser. Para citar algún ejemplo que ahorre palabras señalaremos las Cruzadas o aquella migración cuantiosa que siguió al descubrimiento de América. En un caso era la Religión y en otro el afán de bienes terrenos. Muchedumbres innumerables rompían las múltiples amarras que las sujetaban en sus ciudades y sus campos habituales, y se alejaban tormentosamente hacia aquel afán que ni aun cuando se alcanzaba satisfacía.

A los hombres de ahora nos es dado contemplar y experimentar un fenómeno parecido. El ideal cambió, pero no es menos fuerte la marea de voluntades. Ya no se trata de arrebatarse al infiel los Santos Lugares, ni el oro a las tierras vírgenes del continente colombino. Es un arte recién nacido, es la inesquivable belleza de un nuevo medio de expresión de la fantasía del hombre el que arrastra y subyuga y magnetiza a tan abundantes multitudes como nunca agitó otro móvil cualquiera sobre la superficie del mundo: el cine.

Millares de seres que aparecen a los ojos de los demás como extrañamente privilegiados se mueven en el mismo núcleo del séptimo arte: lo inspiran, lo aconsejan, lo realizan. Después hay millones y millones que pugnan por llegar a esos mismos puestos, que tienen su ilusión colocada en una oportunidad que les aproxime, que intrigue, que esperen o que sueñan. Y después aún hay... casi la humanidad entera: todos los que buscan dos horas de ensueño, de consuelo, de descanso, de efugio, sentándose frente a la pantalla mágica: la inmensidad que representa, sumado, el público de todos los cines de la tierra. Pero este mismo público tiene una condición pasional, de más elevada temperatura que el de los teatros, que el de los conciertos, que el que cultiva la lectura de novelas o de poesías. Se entrega con más ardor y con mayor frecuencia. Discute, se afilia a actores y a directores, precisa de la contemplación de las sombras seductoras casi con la misma periodicidad y la misma exigencia que de sus drogas puede tener un toxicómano.

Hasta en aquellas aldeas donde nunca hubo un libro, en las que nunca se detuvo la más miserable agrupación de cómicos, no falta hoy la blanca pared de un salón donde cada domingo chispee y tiemble una vieja película mal proyectada. Un poquito de luz y un poquito de sombra. No pudo hacerse de menos la más invasora de las bellas artes. Pero el ensueño tampoco está hecho de más sólida materia.

Se comprende muy bien la importancia que los gobernantes conceden al cine, porque la influencia de éste supera a la de todos los medios de propaganda conocidos. No vacilaremos en afirmar que llega hasta constituir un factor eugénico, porque alcanza a fijar un tipo de preferencia para las inclinaciones amorosas. Esta tesis, comprimida en la brevedad de una crónica publicada por nosotros hace varios años en “ABC”, mereció el asenso de autoridades médicas tan conspicuas como Gregorio Marañón y Roberto Nóvoa Santos. La trascendencia de tal influjo no necesita ponderación, aunque sí explicaciones con las que no queremos ahora bifurcar este artículo. Más evidentes son otra clase de contagios, como el de las costumbres y el de las opiniones que las películas contienen bajo su envoltura de obra de arte, apretadas y numerosas como los granos de la granada. La infiltración de norteamericanismo en la humanidad, al cine se debe, y a ninguna otra razón. Si un país acierta —como los Estados Unidos— a realizar una copiosa y excelente categoría de películas, su dispersión por todos los mercados equivale a conquistar algo más que millones: viene a ser una constante lluvia de paracaidistas yanquis, de paracaidistas de sombra, leves, audaces, difícilmente resistibles, que caen blandamente sobre las almas y se agazapan allí cargados de armas poderosas que, en este caso, no son ametralladoras ligeras y raciones de soja, sino su filosofía peculiar, sus usos privativos, sus prejuicios de raza, de nación, su concepto propio de la moral, de la justicia, de la vida, y todo ello dotado del poder de captación que el arte le presta, con detrimento de nuestra propia esencia, de nuestras propias ideas, hasta de nuestra conveniencia propia.

Un pueblo no puede salirse de sí mismo para producir cualquier clase de arte; no puede haber una literatura rusa hecha en Inglaterra, o una música española hecha en Escandinavia; puede haber influjos, imitaciones, referencias, útiles aprovechamientos de una técnica extraña; pero otra cosa, no. Buena prueba de ello es que cuando —no hace aún un año— los productores estadounidenses se confabularon para dar vida a películas “de buena amistad” con las Repúblicas del Centro y del Sur de América, utilizando asuntos y sentimientos de los países a los que querían halagar, realizaron tales monstruosidades que no llegaron a ser conocidas porque los empresarios y distribuidores de la América española, apenas vistas las muestras en sesiones privadas, apresuraronse a pedir que suspendiese aquel intento lamentable capaz de provocar las iras del mismo público al que se intentaba complacer.

Formuladas estas claras verdades, surge la extrañeza de que, a pesar de los esfuerzos prodigados por muchos pueblos que descuellan en la civilización para conseguir un cine propio, no lo hayan logrado sino hasta límites precarios, con

consecuencias muy poco interesantes si se aprecian en su conjunto. ¿Es que hay una raza de hombres especialmente apta entre todas las demás para concebir y realizar ese arte? ¿Es que a las otras naciones del mundo les ha sido negada la sensibilidad suficiente y la capacidad necesaria? Se oye decir frecuentemente que nadie logra películas tan completas como los norteamericanos, pero no es tan frecuente que se explique la razón. Y sin conocer esta razón será inútil —de una pueril inutilidad— fustigar desde los periódicos a los productores reprochándoles sus deficiencias y dándoles fáciles consejos acerca de cuál sea el camino que conviene seguir. Esta clase de admoniciones siempre nos han parecido hijas de la vanidad y de la inconsciencia, pero a los críticos de poco más o menos les tientan irresistiblemente. Nada puede haber más ocioso y, en el fondo, más imbécil, que dogmatizar a propósito de cómo debe ser la novela, la poesía, la comedia, la música, el cine, la pintura de la época. Esa clase de críticos gritan: “¡No hagáis eso: haced esto otro que os vamos a decir!” Lo que, en verdad, cuesta muy poco trabajo. Pero ellos no saben que sus afanes son mucho menos eficaces aún que los de aquella mosca de la fábula que quiso ayudar a un caballo a subir una cuesta, y que el arte tiene épocas de estiaje y una revolución tras la que se entrevén vagamente leyes providenciales, como las de la Historia, y que una escuela no ha surgido nunca de los consejos de los críticos - especie de misioneros que nos invitan a partir para la Guerra de los Treinta Años, como el famoso y perspicaz personaje de una mala comedia-, sino que el conjunto de fenómenos diluido en una época es el que, examinado a gran distancia, da a los estudiosos del pasado los contornos exactos de una ocurrencia que entonces puede ser examinada y criticada.

Los inconvenientes que se oponen al logro afortunado del séptimo arte en la mayor parte de los países que lo intentaron culminan en una condición: el cine es un arte “pluricerebral”, para valernos de una palabra expresiva. Un gran poema lo puede componer un hombre solo en el apartamento de su morada; y lo mismo es posible que suceda con una novela

genial, con una sinfonía maravillosa, con un cuadro asombroso, con una escultura perfecta. Pero una buena obra del cine precisa el concurso de muchos excelentes artistas, armónica e indispensablemente concertados. Precisa el talento o la genialidad del que concibe el asunto, del que escribe el guión, del que ha de dirigir, de los que han de interpretar... Y si uno de estos elementos falla, la película —la obra de arte— ya no está lograda. Hay otra parte aún: los medios técnicos. Y una también esencial: los económicos, porque es, entre todos, el arte de más costosa realización.

De nada le valdría a un país contar con un formidable director si no podía poner bajo sus órdenes más que malos actores; de nada que sus argumentistas poseyesen una deliciosa fantasía si el director resultase adocenado; de nada que todos fuesen estimables si no contaban con dinero para poner en marcha la labor.

Todo eso lo hay en Norteamérica, ciertamente; pero no porque todo eso sea norteamericano. Tal afamado director es alemán; tal gloriosa actriz es sueca; tal “escenarista” notable, italiano o inglés o austríaco... Las razones que les concitan allí son, sencillamente, razones de mercado que pueden desplazarse muy bien por diversas causas, pero que hoy existen innegablemente.

Claro que en el cine hay también un “arte menor” muy útil porque sirve a la vez los intereses espirituales y los materiales del país que lo produce y que no debe ser despreciado, sino, por el contrario, muy atendido, ya que nadie es capaz de jurar que aquellas brasas no se convertirán alguna vez en hoguera. Y aquí sí que caben admoniciones y consejos, no para lograr la genialidad —que por desgracia no acude a ningún reclamo ni obedece a ninguna llamada por imperiosa que sea—, sino para evitar el ridículo, ese cáncer que sólo se cura por el procedimiento homeopático, combatiéndolo también con el ridículo.

Jaime de Andrade

Raza, anecdotario para el guión de una película
Madrid: Numancia, 1942, 60-62 y 195-198

PEDRO (*Besando a su madre*).-Perdona, mamá; y usted, mi General. Un compromiso. No podía faltar. Mi profesor daba esta tarde una conferencia en el Ateneo y me pidió asistiese.

ISABEL.- ¿Tan importante era que no has podido justificar la ausencia en un día tan señalado?

PEDRO (*Premioso*).-No me atreví; iban los otros compañeros.

PARDO.-El Ateneo, ¡buenas cosas se cuecen en ese lugar! ¿Quién fue la víctima?

PEDRO (*Con tono de suficiencia*).-Nadie. Se trataba de una conferencia importante sobre nuestra acción en Marruecos; un estudio objetivo.

PARDO.- ¿Qué sabe esa gente de eso?

PEDRO (*Contrariado*).- Toda obra de Gobierno puede sujetarse a análisis. Y muchos piensan como él: que una nación que abandona un Imperio no tiene derecho a lanzar a sus hijos a una quijotesca aventura para conquistar arenas y peñascales. (*Con énfasis*) Las madres españolas tienen derecho a que se emplee mejor la sangre de sus hijos.

PARDO. ¡Vamos! ¡Que la víctima fue España!

PEDRO.- No lo entendió así el auditorio. Le aplaudieron mucho.

ISABEL (*Molesta*).- ¡Pedro!

PARDO.- Lo mismo aplaudían cuando Cuba, y una de las víctimas fue tu padre. No sé qué me sorprende más, si la infamia de los profesores que os conducen a esos antros o la pequeñez y conformidad de la juventud en aceptarlos. ¿Has considerado alguna vez qué sería de España si nuestros antepasados hubieran pensado así? Si el nombre de España suena hoy todavía en el mundo, a ellos se lo debemos. ¿Qué juzgarían tus amigos de nuestras empresas ultramarinas cuando pobremente equipados, separados por millares de millas de la Patria, se enfrentaron unos puñados de hombres con la dura tarea de conquistar un mundo? ¡Cuántas veces sucumbieron las expediciones completas, por las heridas o por el hambre, y siempre se presentaron otros que empezaron de nuevo! Enfermedades, sacrificios, errores, sí, todo se superaba; pero no había detrás una España que los difamara. ¿Comprendes por qué a su lado me parecéis enanos? (*Levantándose*) Te digo, Pedro, que me voy con la amargura de haberte oído.

ISABEL.- Su afecto, amigo Pardo, sabrá disculparlo.

PARDO.- No le culpo a él, amiga mía: bien desgraciado es su triste sino. (*Con energía y calor*) A ellos, sí; en nombre de la Patria, los maldigo.

ISABEL. ¡Por Dios..., Almirante!

PARDO (*Ya más blandamente*). -Sí, sí, ¡los maldigo!

— — — — —

El anuncio del desfile de la Victoria concentra sobre la capital gente de todos los lugares de España. Madrid va a vestirse de gala por primera vez después de la Cruzada.

Un ejército de 100.000 hombres, formado por las más distinguidas unidades, acampa en los alrededores de la población, esperando el momento de la parada. Desde las primeras horas de la mañana de aquel día Madrid se pone en movimiento; un hervidero humano discurre por calles y plazas, concentrándose sobre el itinerario que han de seguir las tropas.

En la tribuna de invitados, Isabel, con Marisol y los chicos, ocupan un lugar en la primera fila. A su lado se encuentra, de uniforme, el Almirante Pardo, el viejo camarada de su padre, que ha salvado la vida después de un horrible cautiverio.

Isabel, vestida de negro, con severa elegancia, oculta en su corazón lo íntimo de su tragedia e intenta participar de la alegría de cuantos la rodean. Marisol, con un traje claro, ríe las ocurrencias de los chicos, que agobian al Almirante con sus ingenuas interrogaciones.

Cuando llega la hora, el espacio se llena de toques de clarines y de alegre volteo de campanas. La presencia de los voluntarios extranjeros enciende el entusiasmo de las masas. Los vítores a los pueblos amigos subrayan la gratitud indestructible de nuestra Patria.

A la cabeza de los españoles rompe la marcha una lucida representación de nuestra Armada. El blanco inmaculado de sus gorras realza lo perfecto de la formación.

Tempestades de aplausos surgen a su presencia, emocionando el corazón del viejo Almirante.

EL ALMIRANTE.- ¡Por fin! ¡Cómo lo anhelaba! ¡Romper nuestras cadenas! ¡Lograr mi revancha!

EL CHICO.- ¡Mamita, mamita! Yo quiero ser marino.

EL ALMIRANTE.- Lo serás; pero con honra y barcos.

EL NIÑO.- Sí; con muchos barcos.

Ahora son los Regulares los que despiertan la admiración de las tribunas.

Sus bandas de cornetas y pífanos, seguidas de los grandes tambores, van adornadas con sus vistosas galas.

Les siguen las filas arrogantes de los jóvenes alféreces en cabeza de los apretados escuadrones de nuestros leales marroquíes, con sus rostros de bronce bajo los turbantes blancos.

Con los aplausos llueven las alabanzas. ¡Qué buenos y qué leales! Son la expresión rotunda de la obra de España. Los batallones españoles desfilan curtidos por el aire y el sol de cien batallas; como nadie, valientes; más que todos, sufridos. Procesión de banderas victoriosas, desgarradas por el viento y la metralla, sus viejos tafetanes hechos jirones, entre las filas de nuestros legionarios, las boinas rojas de nuestros requetés y las camisas azules de nuestras Falanges. La reciedumbre de nuestra juventud que pasa.

La aparición de José entre sus filas renueva el entusiasmo. Su nombre corre de boca en boca en medio del aplauso.

José sonríe hacia los suyos; sus ojos buscan los de Marisol, que, feliz, intenta ocultar su emoción.

ISABEL. Vuestra alegría, Marisol, alivia mis penas.

MARISOL (*Apretándose contra ella en tono quedo*).
¡Mi querida Isabel!

Desfile brillante de la caballería, de las masas de piezas artilleras, mientras en los aires el trepidar de los potentes motores llevan hacia lo alto todas las miradas. Los pájaros de acero dibujan en el cielo el nombre del Caudillo de España. Y palmorea el niño, entusiasmado ante tanta grandeza, y pregunta a su madre, alborozado:

EL NIÑO. ¿Cómo se llama esto?

Duda ella, antes de responderle, y el Almirante acude solícito en su ayuda.

EL ALMIRANTE. Tu abuelo lo llamó los almogávares.

EL NIÑO. ¿Cómo?

EL ALMIRANTE. Sí, los almogávares, que en nuestra historia fueron la expresión más alta del valor de la raza: la flor de los pueblos del Norte, lo más heroico de la legión romana, lo más noble y guerrero de las estirpe árabes, fundidos en el manantial inagotable de nuestra raza ibera. No olvides que cuando en España surge un voluntario para el sacrificio, un héroe para la batalla o un visionario para la aventura, hay siempre en él un almogávar.

Carlos Fernández Cuenca

“El fracaso artístico y económico de la última película de *Charlot*” *Radiocinema*, n.º 65, 30 de junio de 1942

Míster Charles Spencer Chaplin, judío londinense avecindado en Hollywood, terminó en febrero de 1936 su película *Tiempos Modernos*, y al periodista Lewis Walpole, que le preguntaba sobre ciertos rumores que atribuían intenciones políticas a la obra, declaró solemnemente su alejamiento de toda doctrina que no fuese la del arte y la belleza.

Caliente aún el triunfo del film nuevo, púsose míster Chaplin a preparar su próxima producción. Y dijo, más o menos: “Esta vez no pasarán cinco años sin saludar al público desde la pantalla, como pasaron entre *Luces de la ciudad* y *Tiempos modernos*, ni siquiera cuatro, como se extendieron entre *El circo* y *Luces de la ciudad*; puesto que desde hace casi un cuarto de siglo me han demostrado los espectadores su constancia, a ella debo corresponder.”

Míster Charles Spencer Chaplin se marchó de Hollywood y de los Estados Unidos para buscar en una ciudad asiática aislamiento propicio a su decisión de trabajo. Ni aun allí le olvidaron, claro está, los periodistas, y por ellos se supo de las vacilaciones del mismo en persecución de una idea importante. Pensó en un argumento que acariciaba desde muchos años atrás: *El clown*; maduró también otro antiguo propósito: *El dandy*; pero los dos se relegaron a ulterior coyuntura, pues febrilmente perfiló una historia recién imaginada. La indiscreción de cierto amigo dio publicidad al tema inédito, y los admiradores de míster Chaplin regocijaronse anticipadamente con la esperanza de verle encarnar pronto el papel de comparsa de una empresa de cine, de la que por magnífico azar llega ser dueño absoluto para arruinarse al fin en su afán de románticas aventuras.

En el verano de 1936 volvió míster Chaplin a Hollywood con su plan en la cartera. Prevenidos telegráficamente, sus colaboradores dispusieronlo todo para acometer el trabajo. Se decía que a fines del año tendría el mundo el nuevo film.

Algo, no obstante, quebró el propósito. En España había guerra; de un lado luchaban hombres que defendían la civilización y la cultura, que componían gestas asombrosas de juventud y de heroísmo; del otro, una caterva de forajidos sin patria que asesinaban, robaban, incendiaban, destruían. La guerra española dio mucho que hacer a míster Charles Spencer Chaplin. Algunos espíritus malévolos recordaban todavía que un ilustre escritor francés de ascendencia hispana, M. André Suarés, publicó en 1926 un sensacional análisis de lo que llamaba “el corazón innoble de Charlot”; se recordaba también que otros escritores eminentes —M. Paul Souday, M. Francis Carco— se mostraron de acuerdo con la tesis de Suarés y pusieron en relieve muchos aspectos de maldad en la apariencia bonachona de míster Chaplin. Era el instante de saber quiénes tenían razón: si los acusadores de su corazón inmoral o los defensores de su limpia intención; los que pintaban al cineasta como el lírico, el artista de sensibilidad más refinada. Para ello míster Chaplin prescindió de hacer películas y se ocupó de la lucha que a muchos kilómetros de su confortable mansión se ventilaba; y lo hizo recogiendo fondos para la compra de armas, y de su propio bolsillo, aunque le doliera el alma israelita, costeó unas ambulancias para recoger, atender y trasladar heridos. Todo ello, naturalmente, con destino a la pira de angelicales energúmenos que los acogieran con hondos mugidos de satisfacción. El gesto de míster Charles Spencer Chaplin fue

muy celebrado en los pasillos de la Sociedad de Naciones, e hizo derramar abundantes lágrimas de emoción caritativa al Deán de Canterbury.

Cuando, a pesar de todas las propagandas empeñadas en mantener lo contrario, tuvo mister Charles Spencer Chaplin la certidumbre de que sus ayudas y las de sus amigos y paisanos no evitaban el irremediable final de los rojos españoles, púsose otra vez a pensar en el trabajo. Así, pensando en ello, pasó todo el año de 1937, y también el de 1938, y también el de 1939. Hasta que una idea genial sacudió las energías de mister Chaplin, harto propensas a la vagancia. Expuesto el plan en la sinagoga, fue saludado con alegría y apoyado con todo el calor de las bolsas secretas.

En pocos meses quedó listo el film. No había costado mucho dinero; pero lo recargaba el sostenimiento del estudio, con todo su personal numeroso, durante los cuatro años de inactividad; una cifra total de *cinco millones de dólares*.

El 14 de octubre de 1940 se estrenó *The Great Dictator* en los cines Capitol y Astor, de Nueva York. Lo más significado del judaísmo —política, finanzas, etc.— tuvo su imprescindible representación en la fiesta, según las reseñas periodísticas. ¡Ya disponía Israel de la gran producción que soñaba! ¿Para difundir sus ideas? No. ¿Para exaltar sus prestigios raciales? Tampoco. Simplemente para esto: *para atacar al Führer Adolf Hitler*.

Mister Charles Spencer Chaplin interpreta en la película dos papeles: *Hynkel*, el dictador del imaginario país de Tomania y un humilde barbero judío, que fue prisionero en la pasada guerra. En la acción hay dos grupos de personajes: los que viven en las Cancillerías y los que moran en el *ghetto*; en el primero están además de *Hynkel*, su amigo *Napaloni* dictador de Bacteria (interpretado por Jack Oakie) y sus hombres de confianza *Schultz* (Reginald Gardiner), *Garbitsch* (Henry Daniell) y *Herring* (Billy Gilbert); en el segundo intervienen en torno al barbero, su dulce amada *Hannah* (Paulette Goddard) y unos cuantos vecinos y clientes (Maurice Moscovitch, Emma Dunn, Chester Conklin, Hank Mann, Eddie Gribbon, Paul Weigel). Por un azar, el dictador Hynkel es sustituido por el barbero israelita, que se le parece de manera extraordinaria y que aprovecha la oportunidad para deshacer en unos minutos toda la labor de años que su sosías realizó; tal es el punto culminante del film.

Mister Chaplin, argumentista, director y actor principal de la obra, se rodeó de notables elementos técnicos para llevarla a cabo: los operadores Karl Struss y Roland Totheroh, el escenógrafo J. Russell Spencer, el músico Meredith Willson, el montador Willard Nico. También los intérpretes han sido admirados muchas veces. Pero ni unos ni otros consiguieron salvar del naufragio una nave que estaba ya podrida cuando se echó al agua. Los ciento veintiséis minutos que dura la proyección del film, torpe, lento y sin gracia, caen como una losa

del plomo sobre los espectadores de buena fe, que apenas si encuentran algún fugaz momento anacrónicamente divertido y que sólo ven y escuchan viejos tópicos mitinescos para combatir el nuevo orden de Europa y deificar la raza judía. Porque esta película es totalmente parlante; en repetidas ocasiones sostuvo mister Chaplin su firme decisión de no hablar nunca en la pantalla —“aunque tuviera la voz más hermosa del mundo, siempre seguiría fiel al cine silencioso”, ha dicho—; pero sus convicciones cambian con las circunstancias, y en *El gran dictador* habla cuando quiere y suelta unos discursos repulsivos, interminables, tan contrarios a la esencia del cine como a la verdad contemporánea del mundo. Mister Charles Spencer Chaplin es, sencillamente, un embustero.

El crítico del “New York Telegram”, diario que ocupa el segundo lugar entre los de Norteamérica, califica de “trágica desilusión” la película; el “Daily News” la llama engendro comunista; y el célebre Sullivan, uno de los escritores de cine más prestigiosos del mundo, amigo personal de mister Chaplin y nada simpatizante con la política del Eje, fustiga con acritud la totalidad de la idea del film y la idea de combatir por el ridículo a “un hombre que ha conquistado ocho naciones y es el conductor de cien millones de hombres, creando la máquina de guerra más poderosa de la Historia”.

La desilusión fue tremenda. A los pocos días del estreno los ingresos de taquilla descendieron de manera alarmante, como no ocurrió en ninguna de las obras anteriores de mister Chaplin. En Méjico produjéronse incidentes graves con motivo de sus exhibiciones y la recaudación descendió en dos semanas de *quince mil dólares* a poco más de *cuatro mil*, para ser casi nula en la tercera. Mientras tanto, la mayoría de países de América del Centro y del Sur, cada vez más desinteresadas en las predicaciones de Washington, prohibían el estreno del film, al igual que toda Europa y el Japón. Sólo le quedan a *El gran dictador* los mercados de Inglaterra, el Canadá, la India y Australia, que no son los que más rendimiento producen en materia de explotación cinematográfica. Los cálculos más optimistas esperan que la cinta pueda producir en total *cuatro millones* de dólares, de los cuales deberán descontarse el cuarenta por ciento, que corresponde a la Casa United Artists por la distribución, más otro diez por ciento que abarcan los gastos de copias, seguros, publicidad, lanzamiento, etc. De donde resulta que mister Charles Spencer Chaplin sólo recogerá *dos millones* de dólares de lo que le costó (a él o a sus hermanos de raza) *cinco millones*.

A estas horas en su palacete de Hollywood —que, por cierto, es de elegante estilo español y hay en él varios sombreros cordobeses y muchos discos gramofónicos de cante flamenco— meditará mister Charles Spencer Chaplin sobre la superior conveniencia de haberse ocupado, desde el estío de 1936, en realizar las películas que proyectaba. Porque no ha hecho *El dandy* ni *El clown*, pero ha hecho el idiota.

"Significación nacional de *La aldea maldita*"
Primer Plano, año IV, n.º 131, 18 de abril de 1943

Recordemos *La aldea maldita* siempre que podamos. Recordemos esa película que señaló una fecha en la Cinematografía española. Y a la que nuestro pueblo, sencillo y genuino, sigue honrándola con su asistencia emocionada por cines de barrio y de provincia. Y a la que el Extranjero —la Bienal de Venecia— consagró internacionalmente.

Recordemos *La aldea maldita* para que la morralla burguesa que quiere otra vez desespañolizar a España y convertimos en colonia no aplaste el grito de independencia que significa esa película.

No queremos polemizar sobre si esa película es demasiado plástica; sobre si algunos misterios psicológicos de la acción no están explicados, y sobre algunos otros lunares que se le señalan.

Lo que sólo queremos afirmar —y decididamente— es su logramiento [sic] como película española: sin influjo yanqui. Como película que —para dar la batalla a tan poderoso enemigo como Hollywood— supo aliar un sentido social profundo, casi eslavo, junto con una resurrección de la más alta tradición hispánica en el drama: la del Honor.

La aldea maldita —realizada por Florián Rey antes de nuestra guerra¹— refleja aquel dolor social e histórico que entonces alcanzaba en España su máxima exacerbación. No olvidemos nunca que si en España estalló la revolución comunista no fue por azar o por simple propaganda del Komintern. No olvidemos que desde hacía tres siglos la vida española era un perpetuo "éxodo", como en el simbólico éxodo de *La aldea maldita*, como en el simbólico pueblo emigrante de esa película. Cuando en *La aldea maldita* vemos que sus aldeanos, en masa tribal, tienen que emigrar porque el cielo ha maldecido su existencia, arrasando con tormentas cosecha tras cosecha, trigales, mieses, frutos, sin otro margen de vida que para el judío o usurero del pueblo, quien se va quedando con todo por cuatro cuartos —cuando en *La aldea maldita* contemplamos esa imagen de éxodo, de desolación y de ruina, vemos el símbolo de toda Castilla, de toda España, siglo tras siglo, cosecha tras cosecha de historia—, debiendo emigrar, hundirse, desaparecer, dejando en manos de la Banca internacional judía y extranjera el solar de la Tradición española, las reliquias de todo un pasado de gloria.

¡Dolor social e histórico de España! ¡Misericordia de España en tres siglos! ¡Preparación lenta, pero inevitable, de la revolución!

En *La aldea maldita* (Castilla maldita, España maldita) está concentrado por vez primera, plásticamente,

cinematográficamente, lo que hasta entonces sólo fueran sollozos literarios o políticos. Se siente en ella el dolor de un Gracián o un Quevedo, traspasados de pena ante la decadencia española. Y en los arbitrios que el protagonista de la película —Pedro Larrañaga— inventa para ir conllevando la ruina de la aldea, parece como si reapareciesen —ahora cinematográficamente— aquellas reformas o arbitrios de los siglos XVIII, XIX y XX, sobre la decadencia de España: las reformas de Feijóo, Jovellanos, Cadalso, Campomanes... Y toda la literatura arbitrista sobre la depauperación española: fórmulas de Sempere y Guarinos, Duverine, Cánovas, Letamendi, Ruiz de León, Valera, Pedregal, Almirall, Sánchez Toca, Lucas Mallada, Ganivet, Salillas, Macías Picavea, Labra, Morote, Costa, Azcárate, Unamuno, Guixé, Juderías, Sáinz Rodríguez, Azorín, Ortega y Gasset...

Viendo *La aldea maldita* parece ver en cine aquel libro famoso que escribiera en 1915 Senador Gómez: *Castilla en ruinas*.

La aldea maldita es la visión cinematográfica de la maldición bíblica que pesaba sobre Castilla, sobre España. Tormenta tras tormenta, desastre tras desastre, un 98 tras otro 98, una cosecha tras otra pérdida. Por eso en la técnica de esa genial película hay como un ritmo lento, brutal y resignado, que recuerda la técnica rusa: la fatalidad eslava. (No puede olvidarse que ese film fue realizado antes de la Revolución nuestra, cuando el alma de España se rusificaba y eslavizaba por momentos.)

Pero así como España se hubiera bolchevizado del todo si no hubiese surgido su redención a través del "Honor" católico y heroico, encarnado en nuestras carnes falangistas, arrepentidas y mártires —así esa película de *La aldea maldita* hubiese caído en un film bolchevique de no haber surgido en ella el tema de la "Honra", el tema inmortal del "Honor" castellano: el tema clásico de nuestro drama clásico —heroico y católico—, encarnado ahora ese tema en la redención de la "Adúltera", mártir de su propio pecado, maldita por su marido, su hijo y su pueblo: maldita por haber traicionado y prostituido su hogar tradicional con alianzas horrendas.

Porque la "Adúltera" de *La aldea maldita* es la imagen misma de España en sus siglos de éxodo y decadencia. Es la imagen de una España que, abandonando la tradición de su hogar, las canas de sus ancianos, el respeto de sus muertos, la rectitud de una moral sagrada, se marcha un día con los más encarnizados enemigos de ese hogar, de esa "Patria" o tierra de los padres.

Cuando Florencia Bécquer, en el papel de la "Adúltera" —escapa en el carro del éxodo y se desvía con una Celestina perversa, fuera de la ruta recta que llevaban los del pueblo— para caer en



un burdel de la ciudad lejana, abandonando marido, hijo, criados, casa... ¿no vemos a España misma dejando su secular enlace con Roma y Austria y marchándose a las alegres Francias volterianas, a las Rusias del amor libre?

Quizá por tener en su seno *La aldea maldita* aquella “Adúltera”, la aldea fue maldita por Dios. Quizá por tener la aldea tal pecadora, Dios negó a aquel pueblo castellano el pan y la justicia y le obligó a emigrar. La maldición sobre la aldea, su castigo de Dios, no fue por otra causa sino por el adulterio de aquella mujer. Maldición que sólo pudo cesar cuando el pecado cesó.

La redención de la aldea; la liberación de la aldea sólo fue posible -como un milagro- desde que la adúltera dejó de serlo; arrepentida; castigada heroicamente y ejemplarmente disciplinada por su marido, dictador implacable. Sólo fue posible la salvación de la aldea cuando la adúltera, descalza, rota, pobre, mártir, pidió misericordia ante Dios. Hasta que no pagó con sangre y dolor el pecado de su adulterio y desviamiento no pudo acaecer el milagro: volver la alegría al pueblo; la madurez a la cosecha; las nubes sin granizo. Y el amor al corazón.

Sólo hasta entonces no pudo la aldea dejar de ser maldita para pasar a ser su emblema el de: Pan, Justicia, Patria (Hogar).

Cuando la adúltera —como la desviada España de la decadencia— purgó sus culpas, entonces terminó la negra noche del éxodo y empezó sobre la aldea (sobre Castilla, sobre España) a amanecer. Y los haces de espigas a fajarse por falanges de segadores entre coplas de triunfo e himnos de victoria.

La maldición terminó en liberación. Y *La aldea maldita* en bendita aldea. Símbolo, por tanto, esa aldea —esa película— del drama de España y de su resurrección.

Si el falangismo de España tiene hoy una película representativa y significativa es ésta, camaradas.

1. Giménez Caballero parece referirse a la versión de 1930, protagonizada por el citado más adelante Pedro Larrañaga, pero hay referencias a la participación en el Festival de Venecia y a la actriz Florencia Bécquer que llevarían a pensar en la versión de 1942. Probablemente este texto se escribe con motivo del estreno de esta última en noviembre de 1942 (N. del E).

José Luis Gómez Tello

“El cine en la línea heroica”
Primer Plano, n.º 226, 11 de febrero de 1945

Han —y hemos— hecho, centímetro a centímetro de celuloide, una larga épica en imágenes, al costado, creo yo, de todo cráter bélico. Otras cinematografías han filmado cosas tan distintas, tan diversas —y tan iguales, bajo el denominador común de cine heroico—, como *Clive en la India* [*Clive of India*, Richard Boleslawski, 1935], *Tres lanceros bengalíes* [*The lives of a Bengal Lancer*, Henry Hathaway, 1934], *La kermesse heroica* [*La kermesse héroïque*, Jacques Feyder, 1935] y hasta —si queréis— las películas del Oeste, épica, al fin y al cabo, de las praderas y de los pioneros. Todo para que nos vayamos poniendo a pensar que el cine es algo más que “Novela Rosa” o neurosis femenina. Todo para concluir que el cine tiene, bajo su delgada epidermis de frivolidad, un nervio heroico. Que pasa por él una línea de épica sustancial en la que España ha alineado muchas películas, y alguna de ellas de las más esenciales.

No sabemos bien por qué razones, a los tres o cuatro años de acabada la primera guerra planetaria y sin petróleo, se procuró enervar el espíritu de la juventud con films en que se invocaba el dolor de la herida, la miseria de las trincheras, la burguesía de las retaguardias y la manga del uniforme colgando vacía, y se levantaba una ola de debilidad, paralela, en el cine, a tanta podredumbre literaria escrita por los que no fueron a la guerra. Y todos sabemos cuánta guerra dieron justamente

aquella novelística y aquellas películas de paz, para que insistamos. Por lo pronto, sabemos que una raza sin mutilados, sin mangas vacías, sin exaltación de muchas cosas, es una raza invalidada colectivamente, colectivamente jubilada. Mal síntoma.

No tenemos por qué meternos en ordenaciones de otros cines, en psicologías de otros públicos. En primer término, el hecho de que un mundo en el crisol de las batallas se haya cansado —según dictamen de los productores— de las películas de guerra no quiere decir que vaya a suceder un remarquismo cinematográfico, sino que lo que pasa es un fenómeno de “escapismo”, cosa distinta. Por el túnel de la proyección cinematográfica la gente busca evadirse de la realidad, y esto es todo. En segundo lugar, estrictamente, una película sin guerra puede estar en la línea heroica, y a la línea heroica vuelve el público que gusta de *La diligencia* [*Stagecoach*, 1939] de John Ford.

Una neurosis particular de esta etapa del mundo anda por el mundo suelta, entre la barahúnda del más gigantesco, mecanizado, motorizado, conflicto de todos los tiempos. La neurosis que lleva al “cantinflismo”, la neurosis de las comedias absurdas, de las películas de humor disparado y disparatado. Estadísticas terribles; el tanto por ciento de risa



fingida es más elevado —en un mundo doloroso y convulso— que el mero romanticismo o el del gusto por lo dramático.

Sería triste para la misión del cine que en horas angustiosas desertara de su puesto. Que mientras el hombre de carne y hueso se enfrenta con el drama encendido, desde la butaca o el sillón nos acostumbre a enfrentarnos sólo con los rosado y ficcionario. Vale la lección de las películas de guerra. Vale su nervio heroico, cinema que ojalá no se haga burgués.

Creo que el mejor ejemplo a la Cinematografía que haya de venir lo dio el cine español. Al día siguiente de concluida nuestra contienda, el cine encendía su pantalla, entre las últimas sombras, en ejemplario. En un Madrid cuyas estatuas estaban heridas de la viruela de los tiros de verdad, se inspiraban films como *Frente de Madrid* [*Carmen fra i rossi*, Edgar Neville, 1939], para citar la épica cercana de las trincheras calientes, bajo el cielo grisáceo de acero —él, que era azul—, película que hoy recordamos aquí en su trayectoria de imágenes, en teoría fotografías, ahora que prevemos cuántas películas no heroicas pueden desmedular a un mundo que si va a necesitar algo será precisamente de heroísmo.

Con cada una de estas películas se puede sacar un alma joven del purgatorio de cualquier remarquismo. Me gustan —¿por qué no?— las películas del Oeste, como cine heroico, y hasta ese *Marco Polo* [*The Adventures of Marco Polo*, Archie Mayo, 1938] fantaseado porque a su modo y manera, y pese a todo, hasta su despiste romantizado, veo en él la expresión de un cine que llega al vuelo heroico de la juventud. Entre nuestras películas, cine heroico es *Frente de Madrid*, realizado por Edgar Neville en un cinturón de drama, erigido —sin ventanas, sin cristales, sin visillos, sin luna— en su propio símbolo, bañado en una luz de peligro, en la llama de cráteres y Clínicos desplomantes. Los ojos los abrimos al relato de los episodios, en carne y alma vivas, que tuvieron por escenario un mundo en ruinas vivas; los ojos,

a la pantalla grande donde aleteaba la emoción de lo próximo y lejano, pero siempre inolvidable. Y esto es lo que pedimos para nuestro cine: Que no tenga miedo de hacer películas donde el hombre español pulse con su dimensión celtibera y viriata arriesgada y combatiente. No todo ha de ser “Novela Rosa”. Busquemos —evocando esta película y todo lo que significa— una línea heroica para el cine español que prolongue la que arrancó en *Frente de Madrid* y culminó en *Raza* [José Luis Sáenz de Heredia, 1941] y tiene como ejemplos *Rojo y negro* [Carlos Arévalo, 1942], *Escuadrilla* [Antonio Román, 1941] y tantas otras películas. Un cine heroico pedimos a los directores que conciben y crean el cine español.

Necesitamos para nuestras pantallas un hombre de “frente”; es decir, que contraste en lo firme su personalidad y no en lo equivoco de las barras de los bares en despiste. Es preciso elevar nuestra nostalgia de la aventura heroica hasta los Tercios de Flandes o las lanzas de Italia a través de cualquier film de nuestros días. Hay que acostumbrar la pantalla y su público, intoxicado de frivolidad, al reflejo de las bayonetas bajo la luna gorda de una alerta. Que no olvidemos que las bayonetas han brillado salvando a España bajo todas las lunas y limpiaron las pantallas españolas de *Groza* [Vladimir Petrov, 1934] y *Tchapaieff* [*Chapaev*, Georgi y Sergei Vasilyev, 1934]. De vez en cuando hay que sacarse del alma el recuerdo y acostumbrar a una juventud que va al cine a embobarse con Diana Durbin a que saque del alma su vocación de héroe.

Mientras otro cine se decide ahora —¡ahora!— a jubilar a sus héroes de ficción, en las películas, nosotros, más conscientes, debemos revivir en las pantallas esos alféreces de Tercios, esos alféreces de Infantería que no están muy lejanos. No sea que tanto galán —“héroe” de película para las niñas “granviarias” y tal— acabe por dejar sin contenido a un concepto de héroe necesario e imprescindible por la capacidad de sugestión multitudinaria del cine.

“Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos”

Ecclesia, n.º 451, 4 de marzo de 1950, 9-10

(APROBADAS POR LA COMISIÓN EPISCOPAL DE ORTODOXIA Y MORALIDAD, DE ACUERDO CON LA DIRECCIÓN CENTRAL DE ACCIÓN CATÓLICA)

La Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, de acuerdo con la Dirección Central de la Acción Católica Española, ha constituido aquel organismo que Su Santidad Pío XI, en la encíclica “Vigilanti cura”, describía diciendo que debe ser “la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia, encargada de promover la honestidad del cine, clasificar moralmente las películas y hacer llegar a conocimiento de sacerdotes y fieles el juicio que le merecen”.

La ejecución de los cometidos de esta Oficina Nacional, siguiendo las indicaciones del Romano Pontífice en la misma encíclica, se ha confiado a la Junta Nacional de Acción Católica, la que facilitará estos servicios por medio de su Secretariado Central de Espectáculos y de los diversos organismos de las asociaciones adheridas a la Acción Católica, como son Filmor, de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia; S.I.P.E., de las Congregaciones Marianas; el periódico “Signo” y la revista ECCLESIA, etc., y ramificaciones diocesanas y provinciales de los tres organismos primeramente citados, dependiendo todos de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad en lo que se refiere a la calificación de películas y espectáculos teatrales.

Para este servicio de calificación, los censores citados se atenderán a las normas aprobadas por la Comisión Episcopal, que publicamos a continuación:

INSTRUCCIONES Y NORMAS PARA LA CENSURA MORAL DE ESPECTÁCULOS

A.-OBJETO DE ESTAS NORMAS

- I.-Contribuir a la unificación y coordinación de la crítica moral de espectáculos en toda España.
- II.-Adoptar una tabla de calificaciones más en armonía con las exigencias de la crítica y del público que asiste a los espectáculos.
- III.-Disponer de unas normas de carácter general que puedan servir de guía a los críticos en su labor y que den un contenido moral a la tabla de calificaciones adoptadas.
- IV.-Fijar con carácter general el límite de edades en consonancia con la tabla de calificaciones elegida.
- V.-Orientar al público que asiste a los espectáculos, sin que ello suponga una aprobación de los mismos, y menos aún una recomendación.

B.-CALIFICACIONES

I.-La antigua tabla de calificaciones, que era

- 1.-Para todos.....Blanca.
- 2.-Para jóvenes y mayores.....Azul.
- 3.-Para mayores.....Rosa.
- 4.-Peligrosa.....Grana.

queda en la siguiente forma:

a) Para cine.

- 1.-Todos, incluso niños.
- 2.-Jóvenes.
- 3.-Mayores.
- 3-R.-Mayores, con reparos.
- 4.-Gravemente peligrosa.

b) Para teatro.

- 1.-Infantil, sin reparos.
- 1-R.-Infantil, con reparos.
- 2.-Jóvenes.
- 3.-Mayores.
- 3-R.-Mayores, con reparos.
- 4.-Gravemente peligrosa.

En consecuencia, se amplía el número de calificaciones y se varía su nomenclatura. Desaparecen las denominaciones basadas en colores y la palabra “Para”, que puede significar recomendación del espectáculo, cuando, como se ha dicho, es sólo una orientación respecto a la calidad moral del mismo.

La adopción de una calificación infantil especial para teatro se debe a que en éste existen obras exclusivamente de tal carácter. La variante 1-R., con reparos, se introduce ante la realidad de la presentación escénica de algunas obras infantiles que los tienen de orden educativo o que presentan defectos de forma, tales como de ordinario en la presentación, de miedo para el ánimo infantil, etc.

La calificación 3-R. es una necesidad impuesta por la conveniencia de reservar y cuidar lo más posible las calificaciones 2 (Jóvenes) y 4 (Gravemente peligrosas) –cada una de ellas bajo su diferente aspecto–, que obliga forzosamente a calificar en el apartado 3 (Mayores), películas u obras teatrales muy próximas, respectivamente, a los números 2 y 4. De este modo se dispone de dos variantes dentro del número 3, que son: 3 (Mayores) y 3-R. (Mayores, con reparos), reservada esta última para personas de sólida formación moral.

II.-De acuerdo con la nueva tabla, las normas de carácter general a que deben ajustarse tales calificaciones son las siguientes:

a) Por su tesis, conclusión o consecuencia.

Calificaciones 1 y 2.- Siempre moral, sin reservas o indiferente.

Calificación 3.- Tesis no inmoral.

Calificaciones 3-R. y 4.- Tesis contra el dogma, la moral ó contra ambos.

b) Por su argumento o desarrollo y presentación.

Calificación 1.

a) NO DEBEN contener o presentar en ningún caso vicios o personajes viciosos, escenas o pasajes truculentos, de miedo, presentación de vampiros, robos, duelos, salvo en caso de ser elementos cómicos o grotescos. En ningún caso, actos o muertes violentas, suicidio, asesinato, tramas exclusivamente amorosas o con algún pasaje sensual.

b) PUEDE TOLERARSE alguna escena amorosa pasajera, si está presentada con absoluta honestidad; tramas de aventuras, siempre que no sean excesivamente truculentas o violentas.

Calificación 2.

a) NO DEBEN contener o presentar —a no ser para condenarlos— el divorcio, la vagancia, embriaguez o el hurto habituales, el suicidio, el asesinato y, en general, vicios o personajes viciosos, tramas amorosas, pasionales o sensuales, amor libre, adulterio, vestidos provocativos, concepto frívolo del matrimonio, seducción, diálogos groseros o impúdicos, frases sugerentes o picarescas de doble sentido, gestos obscenos y provocativos, incitación a la vagancia y al rencor, reiterada desobediencia a los padres o independencia y desunión familiar. Deben rechazarse las películas policíacas que puedan ser escuela de delito, y las que presenten al delincuente desde un punto de vista simpático o atrayente, y asimismo cualquier idea, tendencia o frase de carácter antipatriótico.

b) PUEDEN TOLERARSE los argumentos amorosos correctamente expuestos, y ALUDIRSE ligeramente al vicio, exponiéndolo en forma discreta y condenándolo siempre, bien con el desprecio o la desestimación, o con el castigo de la justicia humana. Pueden tolerarse hechos o muertes violentas en aquellas tramas de aventuras propias del género policíaco en que figuren como incidentes aislados o pasajeros, sin que constituyan la finalidad del espectáculo, o se presenten con circunstancias agravantes, sadismo, etc., siendo en todo caso castigados por la autoridad y la justicia.

Calificación 3.

a) NO DEBEN contener o presentar apetitos carnales, sensualidad, o argumentos amorosos desordenados con escenas o pasajes crudamente expuestos. No deberán aparecer entre los principales personajes los que representen escenas de perversión sexual, prostitución, violación o personajes viciosos o corrompidos; vestidos provocativos en extremo, diálogos incitantes, etc., ni ambientes o actos contrarios a la Patria o sus instituciones fundamentales.

b) PUEDEN TOLERARSE argumentos fuertes si están expuestos con decoro y SIN ALABAR el vicio. Podrá asimismo tolerarse la presentación del divorcio, amor libre, embriaguez y vagancia habituales, toxicomanía, etc., si están expuestos sin llegar a formas agudas; los números de revistas, siempre que se limiten a ligereza de ropa, sin reiterada intención sensual en gestos o ademanes, así como las películas de ambiente desenvuelto y modernista que no pugnen fundamentalmente con nuestra psicología y costumbres cristianas.

Calificación 3-R.

Películas u obras teatrales en las que los reparos anteriores abunden o se acentúen, según juicio de la observación directa y del criterio de los críticos.

Calificación 4.

Películas u obras teatrales en las que los reparos anteriores adquieran caracteres de violencia, crudeza o desenfreno. Presentación irreverente de la religión, sus sacerdotes o sus prácticas. Anticlericalismo. Falso misticismo. Antipatriotismo declarado.

III.-La tabla de calificaciones se establece para las siguientes edades:

- 1.-Niños: hasta catorce años.
- 2.-Jóvenes: de catorce años cumplidos hasta veintiún años.
- 3.-Mayores: de veintiún años cumplidos en adelante.
- 3-R.-Mayores con reparos: la misma edad anterior, pero con “sólida” formación moral.

Tales límites de edad deben considerarse como una guía aproximada, especialmente aplicable a público de formación moral cristiana, para el cual van particularmente dirigidas estas líneas.

IV.-Estas calificaciones tienen por objeto orientar al público habitualmente asistente a espectáculos. Las personas que suelen asistir de tarde en tarde a los mismos reaccionan ante ellos de manera distinta que el espectador habitual. No significan, por tanto, una aprobación de tales espectáculos, ni menos aún una recomendación.

Conviene que la redacción del juicio crítico que en las fichas acompaña a la calificación moral de los espectáculos sea discreta, especialmente cuando se trate de aquellas que hayan de llevar el número 4, pues un elogio desmedido de su

desarrollo técnico, o de su belleza artística o de sus intérpretes equivale a una recomendación indirecta, reñida con la finalidad de nuestra censura.

V.-Aplicación de la censura de carácter nacional en las diócesis: Copiamos de la encíclica “Vigilanti cura”, de Su Santidad Pío XI:

“Si razones graves lo exigieran, los Obispos en sus propias diócesis podrán imponer por medio de organismos diocesanos una mayor severidad de acuerdo con el modo de ser de su región, es decir, podrán prohibir aquellas películas que el catálogo general, acomodado a toda la nación, no hubiese prohibido.”

Cuando los organismos diocesanos de crítica de espectáculos los introduzcan —si razones graves lo exigieran— variaciones o matices en la calificación de carácter nacional, de acuerdo con el modo de ser de sus diócesis respectivas, estimaríamos conveniente que estas diferencias no excedieran de un grado de la tabla, tanto suavizando como agravando la calificación nacional.

Por tanto, se recomienda que las ediciones de censura de espectáculos en fichas, revistas, periódicos, etc., publiquen o consignen expresamente una NOTA que resuma la facultad anteriormente señalada, cuya redacción podría ser la siguiente:

“Esta calificación de carácter nacional rige en todas las diócesis, mientras no sea variada por la autoridad eclesiástica de las mismas o por sus delegados.”

VI.-En todas aquellas obras teatrales y películas que sean estrenadas en provincias con anterioridad a Madrid, los organismos diocesanos de censura de espectáculos remitirán inmediatamente a la Oficina Nacional de Vigilancia su calificación, que será publicada con carácter provisional para el resto de España en tanto no se adopte la definitiva de tipo nacional. Cuando sea adoptada esta última, se procurará que no se diferencie en más de un grado de la calificación diocesana primeramente publicada.

Es de gran importancia que los organismos diocesanos de crítica de espectáculos actúen coordinados con sus respectivos organismos de carácter nacional con el fin de que se unifique la crítica de espectáculos en toda España.

C.-APLICACIÓN DE LAS ANTERIORES NORMAS:

Tiempo de vigencia.

Se estima necesario establecer un período prudencial de tiempo para un ensayo práctico de estas normas, con el fin de que puedan ser reformadas en el caso de que la experiencia lo aconseje. Estas normas deben ser aplicadas con carácter provisional a partir de 1 de marzo próximo.

Madrid, 17 de febrero de 1950. El presidente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad.

LUIS, Obispo de Sigüenza